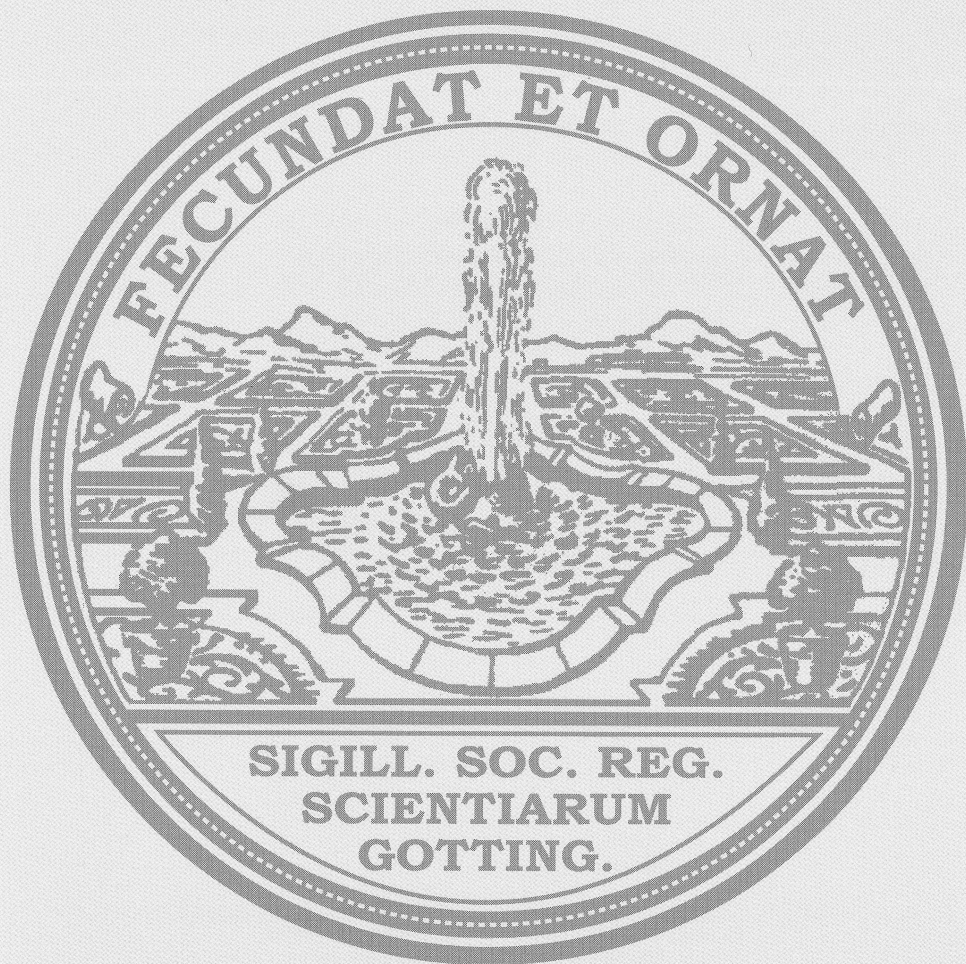


Phil Zs 114 : 264 (2012) 1/2 - 3/4 *cpht.m.F2*

Göttingische Gelehrte Anzeigen

Unter Aufsicht der Akademie der Wissenschaften

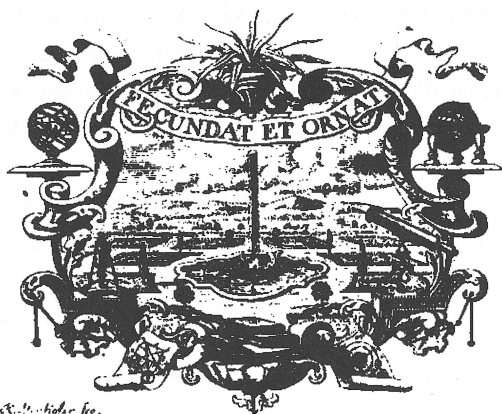
2012 · 264. Jahrgang · Heft 1/2



Göttingische Gelehrte Anzeigen

Unter Aufsicht
der Akademie der Wissenschaften

264. Jahrgang



W. H. Krieger fecit.



*Phil Zs M4: 264
A-899/10*

Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen · 2012

Musikwissenschaft

Dominik Schweiger und Nikolaus Urbanek (Hg.): webern_21. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8. Böhlau Verlag. Wien 2009. 392 Seiten.

Der vorliegende Band enthält 16 Beiträge unterschiedlicher Autoren zu Anton Webern, den erstmaligen Abdruck seines Schauspiels „Tot“ von 1913 in der Originalsprache, die Transkription eines Gesprächs des Musikwissenschaftlers Reinhard Kapp mit dem Komponisten Christian Ofenbauer sowie eine Bibliographie zur Webern-Forschung zwischen 1996 und 2008. Die Beiträge gehen zum größten Teil auf ein von der Arbeitsgemeinschaft *Komponistenforum Mittersill* und dem Spezialforschungsbereich *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* veranstalteten internationalen Symposium vom 15. bis 17. September 2002 in Mittersill zurück. (Die Dauer zwischen Abhaltung des Symposiums und Erscheinen der Publikation wird durch die auffallend sorgfältige Redaktion und ansprechende Gestaltung des Bandes mehr als entschuldigt.)

Ziel der Herausgeber ist es, [d]ie *Vielfalt der aktuellen Perspektiven auf das Werk Anton Weberns und seine bis heute anhaltende Wirkung aufzuzeigen* (9). Dieses Ziel ist vor allem mit Blick auf die Vielfalt der präsentierten Arbeiten auf beeindruckende Weise gelungen.

Die Vielfalt der im Band versammelten Perspektiven auf Webern ist für sich genommen freilich noch kein Qualitätsmerkmal, sondern birgt durchaus die Gefahr einer möglicherweise aus dieser Vielfalt resultierenden Beliebigkeit. Die Herausgeber begründen den heterogenen Charakter des Bandes folgendermaßen:

Der zweisprachige Sammelband enthält Beiträge von Autorinnen und Autoren aus Deutschland, Großbritannien, Italien, Kanada, Österreich, den USA und Venezuela und versteht sich als ein Versuch, die Distanz zwischen unterschiedlichen Traditionen der Webern-Forschung zu überbrücken und Kommunikationsdefizite abzubauen. Zugleich soll aber die Pluralität der Zugangsweisen zu Weberns Werk und Wirkung nicht verwischt werden [...] (9).

Gleichwohl scheint ein aus dieser Vielfalt resultierendes Problem des Bandes die Anordnung der verschiedenen Beiträge und ihr Bezug untereinander zu sein. (Wobei „Problem“ hier durchaus nicht als Makel oder Defizit missverstanden sollte, sondern vor allem als Möglichkeit angesehen werden kann, neue Perspektiven auszubilden.) Die Herausgeber gliedern die Beiträge in zwei große mit *Weberns Bilder* und *Bilder Weberns* bezeichnete Blöcke, denen zwei einleitende Texte vorangehen und auf die eine *Dokumentation* mit der Transkription des

Gesprächs zwischen Ofenbauer und Kapp sowie die Bibliographie folgt. Ein *Anhang* mit dem originalen Programm des Symposiums und einem Register beschließt den Band. Die Beiträge innerhalb des Blocks *Weberns Bilder* behandeln in der Regel Werke Weberns, während die unter *Bilder Weberns* zusammengefassten Texte sich auf eine Webern-Rezeption beziehen. Aber auch in der ersten Gruppe (*Weberns Bilder*) wird der Gegenstand häufig als Teil einer intertextuellen Konstellation oder eines Rezeptionsverhältnisses betrachtet, d. h. nähert man sich den Werken Weberns über eine Beziehung zu anderen Komponisten oder Kontexten an.

Die Vielfalt der Ansätze und die quantitative Fülle des Bandes stellt allerdings auch den Rezensenten vor das Problem der Anordnung und Gewichtung: Die folgenden unterschiedlich ausführlichen Bemerkungen zu den einzelnen Texten versuchen, ein Bild von der Vielfalt zu geben und daher von jedem Beitrag wenigstens eine kursorische inhaltliche Beschreibung zu liefern. Die Texte werden dabei zu inhaltlichen Gruppen zusammengefasst, die der Gliederung des Bandes nicht immer entsprechen. Diese Anordnung versucht, potenzielle Bezüge im Sinne einer Diskussion zwischen den Texten herzustellen.

I. Einleitungen

Zwei einleitende Texte stehen dem thematischen Panorama des Bandes voran.

Der erste stammt von Wolfgang Seierl und trägt den Titel *Verstehen und Verstandenwerden. Musikvermittlung bei Webern – Musikvermittlung durch das Komponistenforum Mittersill* (13–18). Er bietet eine kurze Problemskizze zur Kommunikationssituation von neuer Musik – als dessen Ahne Webern nach wie vor zählt –, die mit einem Zitat des Komponisten Helmut Lachenmann folgendermaßen umrissen wird: *Kommunikation verweigern und zugleich erzwingen* (13). Diese paradoxe Situation wird bei Webern z. B. daran deutlich, dass der Komponist der in der Öffentlichkeit als schwer verständlich angesehenen Werke selbst

es nicht für notwendig hielt, dass der Hörer irgendwelche Vorkenntnisse mitbringen müsse, um seine Musik zu verstehen. [...] Wenn das Ergebnis stimmte, dann war auch das Verstehen kein Problem (17).

Auch heute besteht noch die *Aufgabe, die Musik Anton Weberns [...] auf das jeweils neue, aktuelle musikalische Geschehen zu fokussieren* (18).

Der zweite einleitende Text von Dominik Schweiger, *Weberns Sprache – Sprache Weberns* (19–34) betrachtet Webern *durch die Linse der Foucault'schen Thesen und Analysen* (20) aus dessen inzwischen zum Klassiker gewordenen Aufsatz „Was ist ein Autor?“. Wie zu erwarten, lassen sich Foucaults Kategorien zur Autor-Konstruktion auch auf den Komponisten Anton Webern anwenden. Schweiger führt überzeugend vor, wie zahlreiche prominente Begriffe (z. B. „thematisch“ vs. „athematisch“, „Konstruktion“ vs. „Ausdruck“, „Zusammenhang“ und „Fasslichkeit“) oder auch Einteilungen des Œuvres in verschiedene

Phasen in der Webern-Forschung als Elemente der Konstruktion eines ‚Autors‘ Webern fungieren – und zwar auch oder gerade dann, wenn sich diese Begriffe Kommentaren des biographischen Subjekts Anton Webern über ‚sein‘ vermeintlich abgeschlossenes und klar begrenztes ‚Werk‘ verdanken.

Schweiger beschließt seinen Beitrag mit der sympathisch-bescheidenen Einsicht, dass es ihm

hier kaum gelungen ist, positive Vorschläge in die Diskussion darüber einzubringen, wie Weberns Sprache nach einer Ablösung der Fokussierung auf die Sprache Weberns untersucht werden könnte – wie also ein Diskurs wie der der ‚Webern-Forschung‘ nach der bereits vor vier Jahrzehnten erfolgten Dekonstruktion der Figur des ‚Autors‘ überhaupt noch möglich sein kann (33 f.).

Gleichwohl fordert er:

Mindestens aber müsste über Weberns Sprache in einer Weise gesprochen werden, die sie nicht mehr unmittelbar als die Sprache Weberns, sondern als eine Sprache behandelt, die bestimmte Eigenschaften aufweist und von bestimmten kulturellen Bedingungen ihres Auftretens und ihrer Distribution abhängt (34).

Ob dieser anspruchsvollen Forderung (auch nur im Sinne einer angestrebten Programmatik) die im Band versammelten Beiträge genügen, wäre eine naheliegende und für viele Texte sicherlich zu verneinende, vielleicht aber auch müßige Frage. Tatsächlich gehört das von Schweiger geforderte Problembewusstsein zu den selbstverständlichen Voraussetzungen gegenwärtiger geisteswissenschaftlicher Diskurse, so verspätet es auch in einzelnen Disziplinen eingetroffen sein mag (oder noch eintrifft). Dieses Bewusstsein sollte aber nicht dazu führen (und wie es scheint: führt auch nicht dazu), dass man aus Sorge vor dem möglichen Vorwurf der versäumten Dekonstruktion der eigenen Begrifflichkeit zu gar keinen Aussagen mehr oder nur noch zu (meta-)theoretischen Analysen der (vermeintlich naiven) Thesen anderer gelangt. Eine Frucht der ‚postmodernen‘ Theoriedebatten der letzten Jahrzehnte besteht dagegen vielleicht darin, dass man etwas über die Relativität des eigenen Verstehens und damit auch: gelassener zu verstehen gelernt hat.

So wäre es sicherlich wenig hilfreich, z. B. Schweigers eigene, äußerst anregende Diskussion dadurch zu unterlaufen, indem man ihm selbst in einer typisch dekonstruktivistischen Figur vorhält, entscheidende Begriffe seiner Argumentation nicht ausreichend hinterfragt zu haben: Dass z. B. die Musik Weberns überhaupt als „Sprache“ zu rubrizieren sei, ist keineswegs selbstverständlich vorauszusetzen. (Zudem stellt gerade der Begriff der Sprache ja eines der ‚ursprünglichsten‘ Objekte der Dekonstruktion bei Derrida dar.)

Die aktuelle Webern-Forschung steht sicherlich vor dieser – im Dialog der beiden Einleitungen aufscheinenden – Herausforderung: Die Vermittlung einer nach wie vor in breiteren Kreisen zwar mitunter durchaus bekannten, aber ästhetisch

nach wie vor nicht immer anerkannten und selten aufgeführten Musik mit den differenzierten Anforderungen der heutigen, methodisch plural geprägten Wissenschaftslandschaft zu verbinden.

II. Quellen-Material

Ein wichtiges Feld der Webern-Forschung ist nach wie vor die Erschließung von Quellen. Die wichtigste Material-Präsentation der vorliegenden Publikation (die allein eine Konsultation des Bandes für jeden Webern-Interessierten unabdingbar macht) stellt sicherlich der Abdruck von Anton Weberns *Tot. Sechs Bilder für die Bühne* von 1913 dar (135–155), der hier zum ersten Mal in der Originalsprache erfolgt.¹⁾ In einem einführenden Text, *Anton Weberns Schauspiel „Tot“ als Schlüssel zu seinen Kompositionen* (117–133), beschreibt Monika Hennemann den Inhalt (was allerdings angesichts des parallelen Abdrucks des vollständigen Bühnenstücks zu gewissen Redundanzen führt) und biographischen Entstehungskontext dieses literarischen Versuchs Weberns, wobei sie auch Bezüge zu Kompositionen und anderen Texten Weberns im zeitlichen Umkreis dieser Arbeit herstellt.

Im Stück – dessen literarische Qualität laut Hennemanns einführenden Bemerkungen nicht zur Debatte steht, das aber gleichwohl außerordentlich wichtige Einblicke in Weberns Anschauungen gewährt – geht es um ein Paar, das den Tod seines gemeinsamen Kindes zu bewältigen hat, dabei verschiedene Visionen (z. B. von dem zu ihnen sprechenden Kind) erlebt und sich in mystisch-philosophischen Bekenntnissen gegenseitig bestärkt. Zur Illustration mögen hier die das Stück beendenden Worte des Manns dienen: *O tiefster Sinn des Schmerzes, | Das größte Glück unsweisend – – – – | Herr, o mein Gott – ich sehe dich – – – –* (155).

Eine Bemerkung zur Editionsform: Die *Editorischen Nachbemerkungen* erklären, dass es sich beim abgedruckten Text um eine *diplomatisch-standgetreue Transkription* (durch Monika Hennemann) handelt, bei der *keinerlei Emendationen vorgenommen, lediglich die Geminationsstriche [...] bei dem Buchstaben „m“ [...] aufgelöst [wurden]* (156). In ihrem Einleitungstext zieht Hennemann im Manuskript vorhandene *Rechtschreibfehler* als Argument für die Vermutung heran, *dass das Schauspiel innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes niedergeschrieben und – abgesehen von einigen Bleistiftkorrekturen – nicht überarbeitet wurde* (119). Tatsächlich weist der abgedruckte Text aber so gut wie gar keine Rechtschreibfehler auf (abgesehen von typischen Eigentümlichkeiten wie „Th“-Schreibungen oder fehlender Interpunktion) – mit (wenn ich richtig sehe: nur) einer Ausnahme. Auf S. 21 der Vorlage lautet der Text gemäß der vorgelegten Transkription: *Est ist noch nicht lange her, da | spielten wir zusammen am blauen*

¹⁾ Eine italienische Übersetzung erschien als Anton WEBERN: *Tot. Sei quadri per la scena*. Hg. von Joachim Noller. Übersetzt von Nada Carli Alliney. In: Carlo di Incontrera (Hg.). *Com'era dolce il profumo del tiglio. La musica a Vienna nell'età di Freud*. Monfalcone 1988, S. 381–395.

| Meer - - - (148). Ob es sich bei dem „Est“ um eine Verschreibung Weberns oder um einen Fehler der Transkription (oder einen in den anderen Textteilen des Bandes so gut wie gar nicht anzutreffenden Druckfehler) handelt, bleibt leider durch den Verzicht auf (klärende) textkritische Anmerkungen zu einzelnen Stellen offen. (Freilich ergibt sich daraus keine inhaltliche Unklarheit. Gleichwohl bleibt abzuwarten, wie sich die hier gewählte Textdarstellung z. B. als Grundlage für Zitate in weiteren – zu wünschenden – Arbeiten über das Stück bewährt.)

Zwei andere Beiträge von Neil Boynton: *Some Remarks on Anton Webern's "Variations" Op. 27* (199–219) und Jerry M. Cain: *Experimentation and Obliteration in Webern's Sketch Fragments on Poems by Karl Kraus* (157–176) präsentieren und diskutieren bislang unveröffentlichtes Skizzenmaterial Weberns.

Boynton zeigt anhand des Skizzenmaterials und erläuternden Briefzitate Weberns zu seinen 1936 komponierten Klaviervariationen, dass sich die ungewöhnliche Konzeption und Bezeichnung einer mehrsätzigen Komposition als „Variationen“ vermutlich erst im Laufe des Kompositionsprozesses ergab. Webern komponierte zunächst eine traditionelle Folge von Thema mit Variationen (der um zwei Variationen an 4. und 6. Stelle erweiterte [88 Takte] dritte Satz der endgültigen Fassung [mit 66 Takten: Thema und fünf Variationen mit jeweils 11 Takten]). Über diese Arbeit spricht Webern in Briefen von „Klavier-Variationen“ oder „Variationen für Klavier“, ging also vermutlich von einer konventionellen einsätzigen Form aus. Nach Abschluss dieses Satzes komponierte er den späteren ersten Satz (ein dreiteiliges Andante, also eine gegenüber der Variationenfolge eigenständige Form), stellt diesen allerdings zunächst als zweiten Satz hinter die Variationenfolge. Webern beschreibt jetzt den gesamten Kompositionsplan als „Suite“, spricht aber auch davon, „daß die Variationen weitergehn“ (200). Schließlich vertauschte er die Reihenfolge dieser beiden Sätze, verkürzte die Variationenfolge um die zwei genannten Variationen und fügte ein neu komponiertes Scherzo als zweiten Satz ein. Diese dreisätzige Form will er nun „einfach ‚Variationen‘ benennen“ (205). Die ursprüngliche Folge von Thema mit Variationen wird in dieser endgültigen Anlage zum Finale eines Werkes, dessen einzelne Sätze motivisch-thematische Verbindungen untereinander und teilweise Elemente der Sonatenform aufweisen. In einer minutiösen Analyse der Skizzen zum Andante zeigt Boynton darüber hinaus, dass Weberns Varianten bei der Festlegung des Metrums dieses Satzes in einem bestimmten Stadium offensichtlich davon geleitet sind, eine Entsprechung der Strukturen seiner Formteile mit denen des Themas und seiner Variationen herzustellen (mithin die Teile als Variationen des Themas zu gestalten) – der Satz also tatsächlich sowohl als Weiterführung der Variationen als auch als eigenständiger Satz einer Suite verstanden werden kann.

Cain präsentiert Skizzen zu Kraus-Vertonungen, die von Webern nicht vollendet wurden. Neben dem Orchesterlied „Wiese im Park“ op. 13/1, Weberns einzige veröffentlichte Kraus-Vertonung, sind Skizzen zu Kompositionsversuchen über Texte von fünf weiteren Kraus-Gedichten überliefert, die eindrücklich belegen, dass neben Kraus *only the poetry of Georg Trakl figures more prominently as a text source for his songs between 1916 and 1924* (162). Da diese Versuche

meistens sehr früh abgebrochen wurden, eignen sich die Skizzen besonders gut, um das Anfangsstadium von Weberns Kompositionsprozess in dieser interessanten und experimentellen Schaffensphase (vor Weberns Aneignung der Zwölftontechnik) zu untersuchen. Der Anfang des Kompositionsprozesses ist laut Cain darüber hinaus von besonderem Interesse, da Webern durch seine Neigung, frühe Schichten seiner Niederschriften durch Korrekturen und Radierungen auszulöschen, den analytischen Nachweis der Ausgangskonzeption erschwert. Cain zeigt anhand von Skizzen zu den Gedichten „Vallorbe“, „Widmung des Wortes“ und „Flieder“ drei kompositorische Techniken, mit denen Webern experimentiert: Erstens die strukturelle Verwendung chromatischer Felder bzw. „aggregates“, d. h. der ungeordneten Verteilung aller zwölf Tonhöhenklassen in einer musikalisch formalen Einheit („*aggregate phrases*“ [164]). Zweitens die Übereinanderlagerung transponierter pitch-class collections zur internen Strukturierung solcher aggregates. Und schließlich drittens die Orientierung an oktatonischen Konfigurationen bei der Bildung von pitch-class collections. Alle drei dieser Techniken (oder besser: deren analytische Rekonstruktionen) sind in der Webern-Forschung bekannt.²⁾ Gleichwohl überzeugen Cains Analysen als konkrete Beispiele für die grundsätzliche Relevanz dieser (nicht unumstrittenen) Modelle bei der Analyse von Weberns atonaler Musik.

III. Einflüsse auf Webern

Es ist auffällig, dass viele der Beiträge eine Untersuchung von Werken Weberns unter dem Gesichtspunkt der darin zu erkennenden Bezüge zu anderen Komponisten oder Texten vornehmen. Zwei Beiträge beschäftigen sich mit dem Einfluss von Gustav Mahler auf Webern. Federico Celestini: *Der Schrei und die Musik. Mahlers Klänge in Weberns Orchesterstück op. 6/2* (55–71) und Julian Johnson: *Webern, Metaphysics and Musical 'Thresholds'* (73–97).

Celestini beschreibt den möglichen Einfluss Gustav Mahlers auf die Klanggestaltung des zweiten Orchesterstücks op. 6 von Webern und bettet dabei die musikalisch-technischen Details in einen musikalischen Topos des orchestralen Schreis ein. Als Ursprung dieses Schreis bestimmt Celestini den Anfang des letzten Satzes von Beethovens 9. Symphonie und legt überzeugend dar, wie dieses Ausdrucksmodell in den Schriften Richard Wagners und Friedrich Nietzsches (unter Rekurs auf psychologische Begriffsbestimmungen bei Arthur Schopenhauer) ausdrücklich als „Schrei“ verstanden wird und wie dieses Verständnis in Gustav Mahlers ersten drei Symphonien kompositorisch eingesetzt wird. Wie *eindeutig* diese von Celestini dann als Radikalisierung beschriebene Fortführung in Weberns Orchesterstück auf die Symphonien Mahlers hinweist und dadurch auch

²⁾ Cain verweist selbst auf die einschlägigen Arbeiten insbesondere von Anne C. SHREFFLER (Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl. Oxford 1994) und Allen FORTE (The Atonal Music of Anton Webern. New Haven und London 1998).

der gesamte Zyklus der Orchesterstücke op. 6 eine tönende Evidenz für die Verehrung dar[-stellt], die Webern Mahler entgegenbrachte (71), bliebe zu diskutieren. Das Eigenschaftsbündel der vom Autor herangeführten verbindenden Klangmittel (*unheimliche Klänge* [...]; *triviale Fanfaren der Blechbläser*; *hartnäckige Tonrepetitionen* – *dies alles als steigende Vorbereitung auf schreiartige Ausbrüche des Orchesters über* [...] *dissonanten Klängen in Fortissimo und Tutti* [71, Fn. 24]) könnte weiter differenziert und darauf hin befragt werden, inwieweit sie tatsächlich auf die inhaltliche Deutung des Schreis eingegrenzt werden können. Weberns eigene und von Celestini zitierte Beschreibung des „Charakters der Stücke“ und insbesondere des zweiten als Ausdruck der „Gewißheit von [der] Erfüllung [eines Unheils]“ (56) entstammt einer beinahe 25 Jahre nach der Komposition aus Anlass einer revidierten Fassung (die einige der von Celestini beschriebenen Klangmittel zurücknimmt) entstandenen Einführung des Komponisten und erwähnt den Schrei nicht explizit: Der Schrei ließe sich hier lediglich in einer metaphorischen Interpretation als Reaktion auf das eingetretene Unheil verstehen. (Bei dem Beitrag Celestinis handelt es sich um das Kapitel einer Dissertationsschrift, das dort im Kontext einer Diskussion des „Unbewussten“ eine weitergefasste Plausibilität erhält.)³⁾

Julian Johnson entdeckt dagegen in einem Form-Phänomen einen Bezug zwischen Mahler und Webern: Musikalische Schwellen (*thresholds*) sind formale Grenzen, deren Überschreitung in der Musik deutlich inszeniert wird. Ausgehend von Adornos Beobachtung des aufgeschobenen Eintritts formaler Abschnitte in Mahlers Symphonien beschreibt Johnson die Schwellen zunächst bei Mahler folgendermaßen:

Eventually, however, the musical discourse finds a point of rest, not as yet a resolution, or final arrival, but a threshold to that moment of resolution. This is often a drawn-out section and one which presents itself as a kind of musical plateau (consider, for example, the *große Appell* in the *Second Symphony*): it is relatively static harmonically, flat in terms of motivic activity and transparent in terms of textural density. While this anticipatory section acts as a threshold to the key moment of formal resolution, that resolution is rarely achieved by a simple or logical connection (76).

Bei Webern findet sich laut Johnson insbesondere in den zwischen 1909 und 1914 entstandenen Kompositionen ein (häufig dreiteiliger) Formtypus, der das bei Mahler als Moment einer großen Form zu beobachtende Phänomen auf die gesamte Form kurzer Stücke projiziert: *Mahlerian proportions are shrunk to something microscopic, rendering in tiny, intense form the moment of transcendence that was the axis of Mahler's entire symphonic logic* (76). Die von Johnson dafür

³⁾ Federico CELESTINI, *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 56). Stuttgart 2006.

angeführten Beispiele (op. 5/4, op. 6/5, op. 7/1, op. 10/3) und ihre analytischen Beschreibungen sind sehr überzeugend und werden schließlich auch im weiteren Kontext der metaphysischen Bedeutung von Schwellenphänomenen nicht nur für Webern (und Mahler), sondern auch für Wagner und Schönberg diskutiert.

In einem weiteren Schritt überprüft Johnson diese Schwellenform auch an einigen späteren Zwölftonkompositionen und stellt fest, dass die darin häufig aufzufindenden Symmetrien eine ähnliche, aber subtil veränderte Formidee ausbilden:

The idea of a linear threshold is replaced by an axis of symmetry. The axis emphasizes the inseparability of its two components – the outward and the inward, the material and the spiritual, the earthly and the divine – by making one an inversion of the other. This is subtly different from the romantic yearning for the moment of transfiguration imparted by the threshold of a narrative process (94).

Judith Fiehler stellt in ihrem Text *Before the Dawn. Parallels in Webern's Development and Czech Modernism* (38–53) Beziehungen zwischen der Musik Weberns und einiger tschechischer, zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den Grenzen der Tonalität experimentierender Komponisten her, insbesondere den beiden Dvořák-Schülern Vítězslav Novák und Josef Suk. Der Vergleich einzelner Stellen aus Stücken dieser tschechischen Komponisten und von Webern zeugt von einer großen Kenntnis der tschechischen Musik auf Seiten der Autorin, allerdings wird dabei die Qualität der im Beitragstitel unbestimmt als „Parallelen“ charakterisierten Beziehungen kaum reflektiert: Soll der Hinweis auf die Daten der beim Wiener Musikverlag Universal Edition publizierten Stücke der tschechischen Komponisten zeigen, dass Webern diese gekannt haben könnte und auf sie kompositorisch reagiert? Inwieweit handelt es sich bei den beschriebenen Ähnlichkeiten um eine Beziehung zwischen den tschechischen Komponisten und Webern als individueller Gestalt oder der Schönberg-Schule als Gruppierung? Das Fazit des Beitrages entfernt sich dann leider zudem von der bei der Beschreibung einzelner „Parallelen“ erreichten Genauigkeit und verallgemeinert das Verhältnis der Komponisten mit Hilfe einiger Klischees:

As expressions of the crystallization of the Czech spirit, [the important works of the Czech repertory] convey a message which is very close to Webern's: a profound attachment to one's home, one's personal landscape, and the preservation of a precious, endangered way of life, transcendence, and, above all, love (51).

Im Unterschied zu Fiehler ist sich Regina Busch in ihrem *Webern, Bach und Kantaten* (221–244) überschriebenem Text der zahlreichen möglichen Probleme einer Einfluss-Forschung bewusst:

Aus Ähnlichkeiten der Besetzung beispielsweise oder in der Wahl der vertonten Texte mögen Beziehungen offensichtlich oder leicht herzuleiten sein, aber die tatsächliche Art der Bezugnahme ist alles andere als leicht zu fassen und

zu beschreiben. [...] Mit der bloßen Identifikation der Vorbilder und Benennung der Anknüpfungspunkte allein ist es nicht getan; Bewunderung und Zuneigung zu einem bestimmten Werk können, aber müssen sich nicht unbedingt kompositorisch auswirken (222).

Im Zentrum ihres eindrucksvoll recherchierten Versuchs, *Motiven in Weberns kompositorischer Arbeit auf die Spur zu kommen, die von Werken anderer Komponisten, die [Webern] aus seiner Lektüre oder aus Proben und Konzerten kannte, angeregt sein mögen* (222), steht Johann Sebastian Bachs Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106), der sogenannte „Actus tragicus“. Busch zeigt anhand von Briefstellen und Exemplaren der Bach-Partitur, die Webern an Freunde verschenkte und annotierte, dass insbesondere *der exzeptionelle Schluß* (235) des Chors „Es ist der alte Bund“ (vor dem Alt-Solo „In deine Hände befehl’ ich meinen Geist“) Weberns Aufmerksamkeit erregt haben muss:

Der Solosopran endet am Übergang vom ersten zum zweiten Teil, also zur Sphäre des „Neuen Bundes“, der Erlösung verspricht, in einem innig-ekstatischen Melisma, *pianissimo* und mit immer spärlicher werdender Begleitung – eine sinnfällige Entsprechung zur Hingabe an den „Herrn Jesu“, während alles Irdische zurückgelassen wird (235).

Für Webern selbst werden mehrere Momente an der [...] Stelle im *Actus tragicus* von Bedeutung gewesen sein: die Gestalt des Melismas selbst, einschließlich der Figur mit Oktavsprung zu Beginn, die Fermate über der Pause am Ende, die Schlüsselposition am Schluß des Chorsatzes und am Übergang zum zweiten Teil. Auch der innige, selbstvergessene, beinahe ekstatische Ton der Stelle, gesungen von einem hohen Sopran, dürfte es Webern angetan haben (241).

Es ist zu bedauern, dass sich Busch in der Folge nur auf *einige Beobachtungen* (insbesondere zur Behandlung von hohen Frauenstimmen bei Webern) beschränkt, anstatt selbst *zu untersuchen, wie all das in [Weberns] Musik nachwirkte und ob beispielsweise dieser „Ton“, in die Webernsche Tonsprache transformiert, in seiner Musik Niederschlag gefunden hat* (241). Eine genauere (vor allem harmonische) Analyse der Bach-Stelle könnte möglicherweise helfen, diese auch als eine „Schwelle“ im Sinne von Johnson (siehe oben) zu verstehen und auf vergleichbare Stellen in den späten Vokalwerken Weberns zu beziehen.

Eva Maria Hois behandelt in ihrem Text „... *denn ein Volkslied ist nie sentimental.*“ *Anton Webern und die Volksmusik* (177–197) am Beispiel von „Fähr hin, o Seel“ aus den „Fünf geistlichen Liedern“ op. 15 Weberns Beziehungen zur österreichischen – in diesem Fall: speziell der steirischen – Volksmusik. Den Text zu diesem 1917 komponierten Lied entnahm Webern dem Roman „Erdsegen“

von Peter Rosegger,⁴⁾ der zu Weberns Lieblingsautoren gehörte und dessen Schriften er auch weitere Textvorlagen für Vokalkompositionen entnahm. Rosegger übernimmt seinerseits den Text eines ‚echten‘ Volksliedes, von dem mindestens fünf Strophen in verschiedenen – von Hois in einem Anhang aufgeführten – Quellen überliefert sind, in Auszügen im Kontext einer Begräbnisszene seines Romans. Webern verwendet von diesem Auszug wiederum nur die ersten acht Zeilen. Tatsächlich weist das zwölftönige Lied Weberns in der Anlage eines „Doppelcanons in motu contrario“ zahlreiche von Hois beschriebene ‚einfache‘, ‚volkstümliche‘ Charakteristika auf. In ihrer Bewertung, dass Webern Gestaltungsprinzipien des Volksliedes *in äußerst subtiler Weise auf seine Musik übertrug, künstlerisch überhöhte und teilweise sogar verdeckte, ohne dabei also zum folkloristischen oder gar nationalen Komponisten zu werden oder in eine idyllische Scheinwelt zu flüchten* (196), bestätigt sie bisherige Einschätzungen der Forschungsliteratur zu vergleichbaren Kompositionen Weberns.⁵⁾

Theologisch-philosophische Einflüsse auf Webern sind das Thema von Andreas Vejvars Beitrag *Durchbruch. Zu Weberns Eigenzeit* (99–116). Der Terminus „Eigenzeit“ bezieht sich auf einen Vortrag von Felix Greissle, in dem persönlich-biographische Erlebnisse mit Webern zur Grundlage von Vermutungen über zeitliche Phänomene auch seiner Musik gemacht wurden.⁶⁾ Vejvar nimmt diese Beobachtungen Greissles (in einer sehr pointierten Interpretation) als Ausgangspunkt einer *Spurensuche in von Webern gelesenen und geschätzten beziehungsweise empfohlenen Texten* (101), um die Herkunft dieses Zeitbegriffs in Texten u. a. von Theodor Haecker und Ferdinand Ebner aufzufinden:

Formelhaft und gewissermaßen als Motto kurzgeschlossen lässt sich demnach Greissles dreifaltige Eigenzeit als musikalische Transformation eines Bestandteils des eucharistischen Hochgebets der katholischen Messfeier, des „Mysterium fidei“ („Geheimnis des Glaubens: Deinen Tod, o Herr, verkünden wir, deine Auferstehung preisen wir, bis du kommst in Herrlichkeit“), darstellen. Und diese vergegenwärtigende Erinnerungsformel an Tod, Auferstehung und Wiederkunft des Herrn wiederum lässt sich anhand des Paradigmas des „Durchbruchs“, das wiederholt in von Webern geschätzten Texten durchscheint, als roter Faden verfolgen, der sich durch alle Wandlungen des psychomentalen Haushalts des Komponisten zieht und dessen jeweilige konzept-

⁴⁾ Peter ROSEGGGER: Erdsegen. Vertrauliche Sonntagsbriefe eines Bauernknechtes. Ein Kulturroman. Leipzig [1900]. In der Nachlass-Bibliothek Anton Weberns, deren erhaltene Bestände heute in der Paul Sacher Stiftung, Basel aufbewahrt sind, findet sich ein Exemplar der bei Staackmann in Leipzig noch zu Lebzeiten des Autors erschienenen „Gesamtausgabe“ der Werke Roseggers von 1915.

⁵⁾ Insbesondere Peter ANDRASCHKE: Der schwierige Umgang mit dem Volkstümlichen. Über die Drei Lieder op. 18 von Anton Webern. In: Rudolf Flotzinger (Hg.). *Fremdheit in der Moderne* (Studien zur Moderne 3). Wien 1999, S. 85–108.

⁶⁾ Felix GREISSLE: Weberns Eigenzeit. In: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.). *Anton Webern II* (Musik-Konzepte Sonderband). München 1984, S. 5–7.

tuelle Fassung und kompositorische Umsetzung sich dabei einigermaßen deutlich abzeichnet (101 f.).

Dieses „Durchbruch-Paradigma“ erkennt der Autor unterschiedlich ausgeprägt in Weberns Kompositionen seit *dem sogenannten Böhme-Quartett von 1905* (103), leider ohne dessen „kompositorische Umsetzung“ dem Leser nachzuweisen. Da er den Durchbruch als ein *unterbelichtet geliebtes Gegenstück* (109) zum „Fasslichkeits-Paradigma“ versteht, erscheint die mangelnde analytisch-diskursive Darstellung als Programm (und als Symptom einer fehlenden Distanz des Autors zum Gegenstand?). So ließen sich jedenfalls die letzten Sätze verstehen:

Bei so viel Unklarheit hilft wohl nur eines: ein Durchbruch, der Fasslichkeit als (Kunst-)Mittel zum (Natur-)Zweck der Zeitaufhebung zu erkennen gibt. Damit zeichnet sich umrisshaft auch der Entwurf einer nicht herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungsweise von Musik ab, den Webern schon 1912 sehr bewusst formuliert: „Nur eines ist notwendig: das Herz muss offen stehn. [...] Man lasse Theorie und Philosophie beiseite.“ (116)

IV. Theoretische Webern-Rezeption

Die kritische Rezeption bisheriger theoretischer Rezeptionen der Musik Weberns ist wohl – wie die Diskussion der Einflüsse auf Webern – ein vergleichsweise neues Thema der Webern-Forschung. Wobei der Terminus „Theorie“, wie die im Folgenden vorgestellten Beiträge zeigen, sehr weit auseinanderliegende Bereiche umfassen kann.

Nikolaus Urbaneks Ausführungen zu *Webern und Adorno. Zum theoretischen Ort aporetischer Paradoxa in Adornos Webern-Interpretation* (247–264) behandeln zunächst weniger Adornos Webern-Rezeption, sondern diskutieren in einem ersten Teil die Möglichkeiten einer adäquaten Adorno-Interpretation. Der Autor plädiert für eine „*musikalische*“ *Adorno-Lektüre* (249), bei der die zu interpretierenden Textpassagen mit Rücksicht auf *ihre[] funktionale[] Stellung in der gleichsam musikalisch determinierten Konstruktion des jeweiligen Textzusammenhangs gedeutet werden* (250). Dieses zweifellos richtige Plädoyer (wobei in der etwas bemüht wirkenden Metapher der „musikalischen Lektüre“ die nicht näher erläuterte Tendenz des Autors durchscheint, den Begriff „dialektisch“ zu vermeiden) wird durch einige zentrale methodologische Zitate Adornos über den konstellativen Charakter seines Denkens gestützt. Urbanek geht es auf der Grundlage dieser Forderung dann in erster Linie um die Bestimmung des im Titel seines Beitrags genannten „theoretischen Orts“ von Adornos Überlegungen zu Webern. Leider wird der Terminus „theoretischer Ort“ nicht näher erläutert. Aus dem Argumentationszusammenhang ergibt sich, dass der „Ort“ offensichtlich eine Topographie voraussetzt, die als „theoretische“ den Charakter eines Systems oder wenigstens eines Zusammenhangs erhält. Die Suche nach diesem Ort soll helfen, die (vordergründigen) *theoretischen Widersprüche* (247) von Adornos Webern-Interpretation *nicht als Fehler oder unerklärliche Irrationalismen zu deuten* [...].

die es ausgleichend zu korrigieren gelte, sondern vielmehr als grundlegende Determinanten der Sache selbst – der Kompositionen Weberns ebenso wie der Musikästhetik Adornos (249). (Die von Urbanek angeführten Widersprüche sind die auffallende Divergenz in der Bewertung von Früh- und Spätwerk [247] sowie die – bei einer näheren Betrachtung: wohl auf die zuerst genannte Divergenz zu beziehende – ambivalente Bewertung des Webern'schen Komponierens in Hinblick auf die Stellung des Komponisten im Zusammenhang mit der Thematisierung der Subjekt-Objekt-Dialektik [247 f.].) Da Adornos Philosophie als eine dialektische erklärtermaßen Widersprüche enthält (nicht zuletzt hinsichtlich der Vorstellung von „der Sache selbst“), bleibt die Notwendigkeit einer solchen Erklärungshilfe allerdings etwas unklar. Angesichts des systemkritischen Tenors von Adornos Denken verwundert es schließlich nicht, dass sich auch dessen Sicht auf Webern überhaupt nicht auf einen kohärenten theoretischen Ort festlegen lässt (251).⁷⁾

Unter Bezug auf drei von Herbert Eimert bereits 1955 vorgeschlagene Typen von Webern-Bildern, wird dann schließlich in einem zweiten Teil versucht,

diejenigen Theorieartikel der Webern-Interpretation Adornos, die dem sogenannten traditionalistischen Webern-Bild nahezustehen scheinen, mit grundlegenden geschichtsphilosophischen Voraussetzungen des sogenannten dialektischen zu verknüpfen, um anschließend dieses mit dem sogenannten avantgardistischen Webern-Bild zu konfrontieren, welches seinerseits wiederum gewissermaßen die Kehrseite des dialektischen darstellt. Abschließend [wird] anhand der aus einer Kritik am Darmstädter Serialismus heraus entwickelten Utopie einer *musique informelle* der Versuch unternommen, die musikästhetische Kontrastfolie, auf welcher die gleichsam systematische Notwendigkeit der Widersprüche sichtbar werden könnte, einer näheren Betrachtung zu unterziehen (253).

Diese drei Konstellationen (oder traditioneller formuliert: drei Momente?) von Adornos Webern-Interpretation werden exemplifiziert an den Webern-Analysen aus „Der getreue Korrepetitor“ („*Tradition und Innovation*“ [253–254]), der Webern gewidmeten Passagen der „Philosophie der neuen Musik“ (*Erstarrte Dialektik* [254–257]) und dem Vortrag „Vers une musique informelle“ (*Musique informelle* [257–262]).

Abschließend deutet Urbanek an, welche Rolle diese „realen Idealbilder“ Adornos (264) für Komponisten wie Friedrich Cerha oder György Ligeti bei der Suche nach einem gangbaren kompositionsästhetischen Ausweg aus der musikalischen

⁷⁾ Der Autor hat inzwischen seine Überlegungen zu Adorno ausführlicher dargelegt. Siehe Nikolaus URBANEK: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente. Bielefeld 2010.

Sackgasse des Serialismus (263) gehabt haben mögen und somit *indirekt auf eine weitere musikhistorische Schlüsselstellung Webers hinzuweisen scheinen* (264).

Allen Fortes Darstellung der *Analytical Approaches to Webern's Atonal Music Since 1947* (265–291) stellt in beinahe enzyklopädischer Manier einige der wichtigsten analytischen Beiträge nach Jahrzehnten geordnet vor. (Hier nur in einer Auswahl: René Leibowitz [1940er Jahre], Heinz-Klaus Metzger [1950er Jahre], George Perle [1960er Jahre], Benjamin Boretz [1970er Jahre], Christopher Hasty [1980er Jahre], David Lewin, Felix Meyer [1990er Jahre].) Dabei gelingt es ihm häufig, diese durch Bezüge untereinander (und durchaus auch zu Fortes eigenen Beiträgen zur Webern-Analyse) über die Jahrzehnte hinweg zu kontextualisieren. Als eine Art Raster dient ihm bei der Beschreibung eine Kategorisierung analytischer Ansätze:

1. the contextual-motivic approach (a very large category),
2. the tonal analogue approach (evolutionary in the retrospective direction),
3. the incipient 12-note serial approach (evolutionary in the prospective direction),
4. the theory-explicative or formalist approach (represented by more recent studies),
5. the idiosyncratic approach (represented by authors who wish to avoid the other categories) (265 f.).

Catherine Nolan geht es in ihrem Text *The Modernist Ethos in Post-1945 Webern Analysis* (293–301) um eine Problemgeschichte der Analyse von Weberns Musik als Teil einer Moderne, der diese Musik zugezählt wird. Dabei unterscheidet sie zwei in Konflikt zueinander stehende Moderne-Begriffe: „ästhetische Moderne“ (aesthetic modernism) als gegenwartsbezogener Avantgardismus und „historische/kulturelle Moderne“ (historical/cultural modernism) als historische Epochenreflexion. Die Relevanz dieser Unterscheidung für die in der Folge sehr verkürzt und thesenartig dargestellten Ansätze von Webern-Analyse (*Webern and the Serialist Ideology* [295–297]; *Milton Babbitt and Mathematical Modeling of the Twelve-Tone System* [297–298]; *Webern Analysis in the 1960s and Later* [299]; *Criticism of Historical/Cultural Modernism and Webern Analysis* [300–301]) wird allerdings kaum ersichtlich. Insgesamt scheint es der Autorin um ein Plädoyer für ‚postmoderne‘ Theorieentwicklungen auch in der Webern-Analyse zu gehen. So schreibt sie in ihrer *Conclusion*:

The spirit of modernism certainly precipitated the abstraction of musical materials and designs in Webern analysis. Without rejecting the essential modernist values of coherence and unity, however, a number of recent Webern scholars have allowed modernist criticism to stimulate their exploration of extramusical considerations – literary, historical, and philosophical – not manifest in Webern analysis before the 1980s and 1990s due to the formalism habitually associated with modernism since the 1950s (301).

Obwohl ihre Beschreibung der „seriellen Ideologie“ etwas pauschal erscheint (und ein unklares Verständnis von „Ideologie“ voraussetzt), beobachtet und interpretiert sie einzelne Punkte durchaus treffend; so z. B. über die historische Funktion Weberns für die seriellen Komponisten: *He was in the paradoxical position of being their precursor, but not really belonging to their past, since his death was recent, and so much of his music neither had been heard nor published* (296). Gleichwohl wäre eine Differenzierung der einzelnen seriellen Komponisten (die hier zudem eingeschränkt als Verfasser von Analysen behandelt werden und deren Bild als homogener Gruppe vermutlich selbst ein „ideologisches“ ist) und ihrer im Detail durchaus unterschiedlichen Webern-Bilder wünschenswert.

V. Kompositorische Webern-Rezeption

Kompositorische Webern-Rezeption ist – aufgrund der unbestrittenen großen Wirkung auf „Webern-Bilder“, welche die Rezeption Weberns durch die seriellen Komponisten der 1950er Jahre hatte – implizit schon immer Gegenstand der Webern-Forschung gewesen. Inzwischen dürfte die Erkenntnis, dass diese Rezeption auf (kompositionsgeschichtlich und musikästhetisch durchaus fruchtbaren und in ihrer wissenschaftlichen Beschreibung weiter zu differenzierenden!) Missverständnissen beruht, allgemeiner Konsens der Webern-Forschung sein. Die im vorliegenden Band enthaltenen Beiträge zur kompositorischen Rezeption gehen denn auch darüber hinaus.

Manuel Sosa bietet in seinem Text *From Argentina to Venezuela. A Historical Overview of the Impact of Anton Webern's Music in South America* (303–317) eine interessante, informative und – für die zuweilen etwas deutsch-österreichisch eingerichtete Webern-Forschung erfrischende – globale Perspektive auf die Musikverhältnisse des südamerikanischen Kontinents. Sosa nennt drei Schlüsselfiguren für die südamerikanische Webern-Rezeption: Juan Carlos Paz in Argentinien (u. a. Lehrer von Michael Gielen), der in Freiburg geborene Hindemith- und Scherchen-Schüler Hans-Joachim Koellreutter (Brasilien) und der aus Breslau stammende Rodolfo Holzmann (Peru). Die Darstellung erfolgt personen- und institutionengeschichtlich, einige ergänzende beispielhafte Werkanalysen wären wünschenswert gewesen. Aus europäischer Sicht erstaunt, dass der von 1947–1957 in Chile wirkende Webern-Schüler Fré Focke (Lehrer des chilenischen, in Deutschland lebenden Komponisten Juan Allende-Blin) bei der Darstellung der südamerikanischen Webern-Rezeption keine Erwähnung findet.

Um die zeitgenössische (Stand: 2002) westeuropäische Webern-Rezeption geht es in dem Text von Jörn Peter Hiekel: *Der veränderte Blick. Zur Situation der Webern-Rezeption heute* (319–333) und in der Dokumentation *Über den schwierigen Umgang mit Ahnen. Reinhard Kapp (und andere) im Gespräch mit Christian Ofenbauer* (337–359). In beiden Beiträgen fällt auf, dass der konkrete kompositorische Einfluss Weberns auf zeitgenössische Komponisten nicht sehr groß ist, auch wenn die symbolische Reputation als „Ahne“ durchaus eine, wenn auch unterschiedlich bewertete Rolle spielt. So antwortet der österreichische Komponist Christian Ofenbauer auf die Frage, ob es eine spezielle Beziehung zu dem

Komponisten Webern bei [s]einer Arbeit gibt: Nein, eigentlich nicht (338). Später relativiert er dann allerdings:

Es gibt schon so etwas wie eine Traditionslinie, auf der ich natürlich auch baue, etwas, was ahnenstrukturell weiter wirksam ist und was von Webern oder der Wiener Schule herkommt. Ich habe das in meiner Arbeit übernommen, dass das Material ein demokratisiertes ist [...]. Also dass es diese Grundtönigkeit nicht mehr gibt [...] – das ist bei mir eine Basis (341).

Webern scheint in diesem Verständnis schon so historisch geworden zu sein, dass auch eine Übernahme seiner Kompositionen z. B. als Modelle für den Kompositionsunterricht für Ofenbauer nicht mehr in Frage kommt: [D]er *kompositorische Rückgriff auf Webern ist genauso wenig opportun wie der Rückgriff auf Bach* (343). (Diese Haltung stellt in ihrer pädagogischen Konsequenz wohl einen entscheidenden Unterschied zur „Wiener Schule“ dar. Bekanntlich war der explizite Rückgriff auf Modelle der „Klassiker“ ein Merkmal des Unterrichts sowohl bei Schönberg als auch bei Webern.)

Hickel gelangt zu ähnlichen Ergebnissen bei seiner Befragung verschiedener Komponisten *der heute mittleren und jüngeren Generation* (319): Martin Smolka, Eric Verbugt, Jörg Birkenkötter und Jan Koop begegnen der Frage nach Weberns Bedeutung für ihr aktuelles Schaffen einigermmaßen indifferent, Philipp Maintz grenzt sich sogar in einem betont eigenständigen Tonfall ab:

anton webern? damit assoziiere ich einen der hausaltäre zeitgenössischer komponisten [...]. die orchesterstücke opus sechs [...] finde ich cool. die späteren sachen [...] hinterlassen bei mir das gefühl kleinkarierten musikalischen geizes. eigentlich der begriff unsinnlicher lustfeindlichkeit (329).

Einige Komponisten erkennen jedoch durchaus einen Bezug zu Webern über *Qualitäten jenseits von Aktualität* (329). So versteht Thomas Hummel Weberns Behandlung des Klanges als *wesentliche Herausforderung* (331) für sein eigenes Komponieren. Und Isabel Mundry setzt sich mit der *zeitlichen Resonanz musikalischer Elemente jenseits des tonalen Gerüsts* (331) bei Webern auseinander. Hickel bewertet insbesondere die ausführlichen Überlegungen Mundrys dahingehend,

dass Weberns Tonsprache in ihrer Prägnanz, ihrer Sensibilität für zeitliche und klangräumliche Gestaltung und auch in ihrer spezifischen Tendenz zur Verankerung von Regelmäßigkeiten einer der zentralen Ausgangspunkte für heutiges Komponieren sein kann. [...] Die Chancen auf eine intensive Auseinandersetzung mit Weberns Musik und den Fragen, zu denen diese animiert, scheinen in gewisser Hinsicht heute sogar „besser als zu Zeiten, wo er Vorbild gezwungen wurde zu sein“ [Wolfgang Rihm] (333).

VI. Bibliographie

Die von Julia Bungardt erstellte Bibliographie *versucht, die im Zeitraum von 1995 bis 2008 erschienene Literatur zu Anton Webern zu erfassen* (361). Mit einigen wenigen Überschneidungen knüpft die Aufstellung damit an die Bibliographie Boyntons im Sammelband *Webern Studies* von 1996 an⁸⁾ und stellt ein willkommenes Hilfsmittel dar.

Der Sammelband darf insgesamt als wichtiges Werk einer auch im 21. Jahrhundert nicht auslaufenden Webern-Forschung angesehen werden, für das allen beteiligten Autoren und den beiden Herausgebern zu danken ist.

Anton Webern Gesamtausgabe
Musikwissenschaftliches Seminar
Universität Basel
Petersgraben 27
CH-4051 Basel

Thomas Ahrend

⁸⁾ Neil BOYNTON: A Webern Bibliography. In: Kathryn Bailey (Hg.). *Webern Studies*. Cambridge 1996, S. 298–362.